

Jules Ecorcheville

Corneille et La Musique



Prix : 5 francs net

PARIS
Impressions Artistiques L.-Marcel Fortin et Cie
6, Chaussée d'Antin, 6

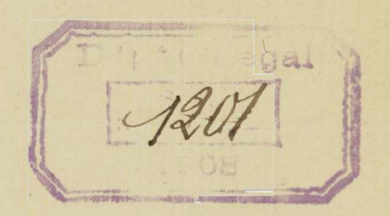
1906

Corneille et la Musique



EXEMPLAIRE N° 83

Jules Ecorcheville



Corneille
et
La Musique



Prix : 5 francs net



PARIS
Impressions Artistiques L.-Marcel Fortin et Cie
6, Chaussée d'Antin, 6
—
1906

DU MÊME AUTEUR

VINGT SUITES D'ORCHESTRE DU XVIIe SIÈCLE FRANÇAIS, ouvrage comprenant deux volumes in-4° raisin.

TOME PREMIER :

100 pages de texte, avec citations, trois estampes hors-texte d'après Abraham Bosse, 220 fac-similés du manuscrit de Cassel en photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND

Vingt suites d'orchestre à cinq parties formant 300 pages de musique in-4° raisin avec une adaptation pour le piano.

Les deux volumes : **25** francs.

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE. — DE LULLI A RAMEAU, un volume in-4° couronne, sous couverture, de 200 pages, avec Table bibliographique.

Prix : **5** francs.

Andromede Tragœdie

Prologue ouverture

prologue ouverture Andromede Tragedie

Fragment de la partition de M. A. Charpentier.

Corneille et la Musique



IERRE CORNEILLE ne s'est pas signalé jusqu'à présent à l'attention des musicographes. Tout ce que nous savons de ce grand homme ne nous engage guère à le considérer comme un mélomane. Les portraits les plus flatteurs nous le représentent comme un normand assez sec, entêté de ses idées, mauvais lecteur de ses propres œuvres, au demeurant brave homme, d'une piété d'honnête marguillier, et tout à fait capable de rester étranger à cette sensibilité un peu inquiète qui s'accorde bien avec la musique. Il semble que le trait essentiel de ce caractère soit une probité paisible et tenace également hostile aux entraînements du cœur et de l'oreille.

On ne peut nier cependant que l'auteur du *Cid* se soit trouvé mêlé au mouvement musical de son temps. Ses œuvres le prouvent. Et comment aurait-il pu échapper aux influences d'un art qui tenait une si grande place dans tous les divertissements de son époque ? Entre 1630 et 1670 un artiste favori de Richelieu, bien vu de Louis XIII, honoré par Louis XIV, un poète officiel comme le fut et voulut l'être Corneille ne saurait se refuser à suivre tout au moins de loin une passion qui entraîne la cour et le roi lui-même. C'est l'époque des grands ballets, des tentatives de Luigi Rossi, de Cavalli, de Cambert. La musique et le drame, depuis si longtemps désunis, se cherchent à nouveau, et vont croire s'être retrouvés dans l'opéra de Lully. Cette apparition du lyrisme au théâtre préoccupe tous les esprits vers 1650. L'exemple de l'Italie, la politique de Mazarin, le goût du jeune roi, et, quelques années plus tard, le nationalisme qui s'impose à l'art français, tout concourt à poser le problème d'une musique dramatique. De quel œil Corneille vit-il cette évolution, comment en subit-il les effets, et comment voulut-il s'y associer ? Ce sont là des questions que notre histoire littéraire néglige ordinairement, et qui semblent se poser tout naturellement dans une revue comme celle-ci.

* * *

Corneille nous a laissé un choix de poésies légères (1), composées en maintes circonstances, et dont beaucoup sont tout à fait propres à être mises en chant. Quelques-

---

(1) Elles se trouvent rassemblées dans le tome X des *Œuvres complètes* (Paris, Hachette, 1862.)

unes portent le nom de *chanson* et appellent manifestement la musique ; deux de ces airs ont même conservé le nom de leur compositeur : l'air de *Blondel* et l'air de *Lambert*. Le premier de ces musiciens n'a guère laissé de trace dans l'histoire ; il était chantre de la chapelle du roi et a publié des Motets chez Ballard en 1671. Michel Lambert fut, au contraire, une des gloires du XVIIe siècle. Chanteur à la mode, compositeur fécond, beau-père de Lully, Lambert a trouvé grâce devant Boileau lui-même, qui le cite avec admiration dans son Repas ridicule. C'était un excellent artiste, sacrifiant comme tous ses contemporains à la mode des « doubles », mais luttant cependant contre l'inutile virtuosité. Partisan d'une déclamation précise, où devait prévaloir le sens des paroles, il fut considéré comme un réformateur de génie. Il est avec son collègue Boesset le seul dont les œuvres survécurent à l'opéra de 1670.

De toutes les poésies fugitives de Corneille (1) nous n'avons retrouvé d'autre musique que cet air de Lambert, composé en l'honneur de la Reine Marie-Thérèse, dont le mariage venait d'être célébré (1660) (Voir p. 7).

Le thème est aimable et nous le retrouvons dans la musique de M. Fauré. L'ensemble est un peu terne et d'une émotion incertaine qui convient à cette poésie. Car le sentiment n'est ici ni profond ni tumultueux, mais simplement galant et bien tourné. Toutes ces petites pièces lyriques de Corneille s'approchent quelques fois de la gaillardise, jamais de l'extase. Dans l'esprit de Corneille l'air à chanter évoque, semble-t-il, l'idée d'une pointe aimable et spirituelle. Pour lui, ce qui appelle la musique c'est l'heureuse disposition d'un esprit qui se joue et qui reste assez maître de soi pour raffiner ses propres sentiments. Le tour du vers et de l'expression musicale, voilà le principal en ces sortes d'ouvrages ; l'émoi lui-même importe peu. D'ailleurs,

---

(1) Nous citerons ici le premier vers de chacune d'elles afin de faciliter des recherches qui seront sans doute plus heureuses que les nôtres :

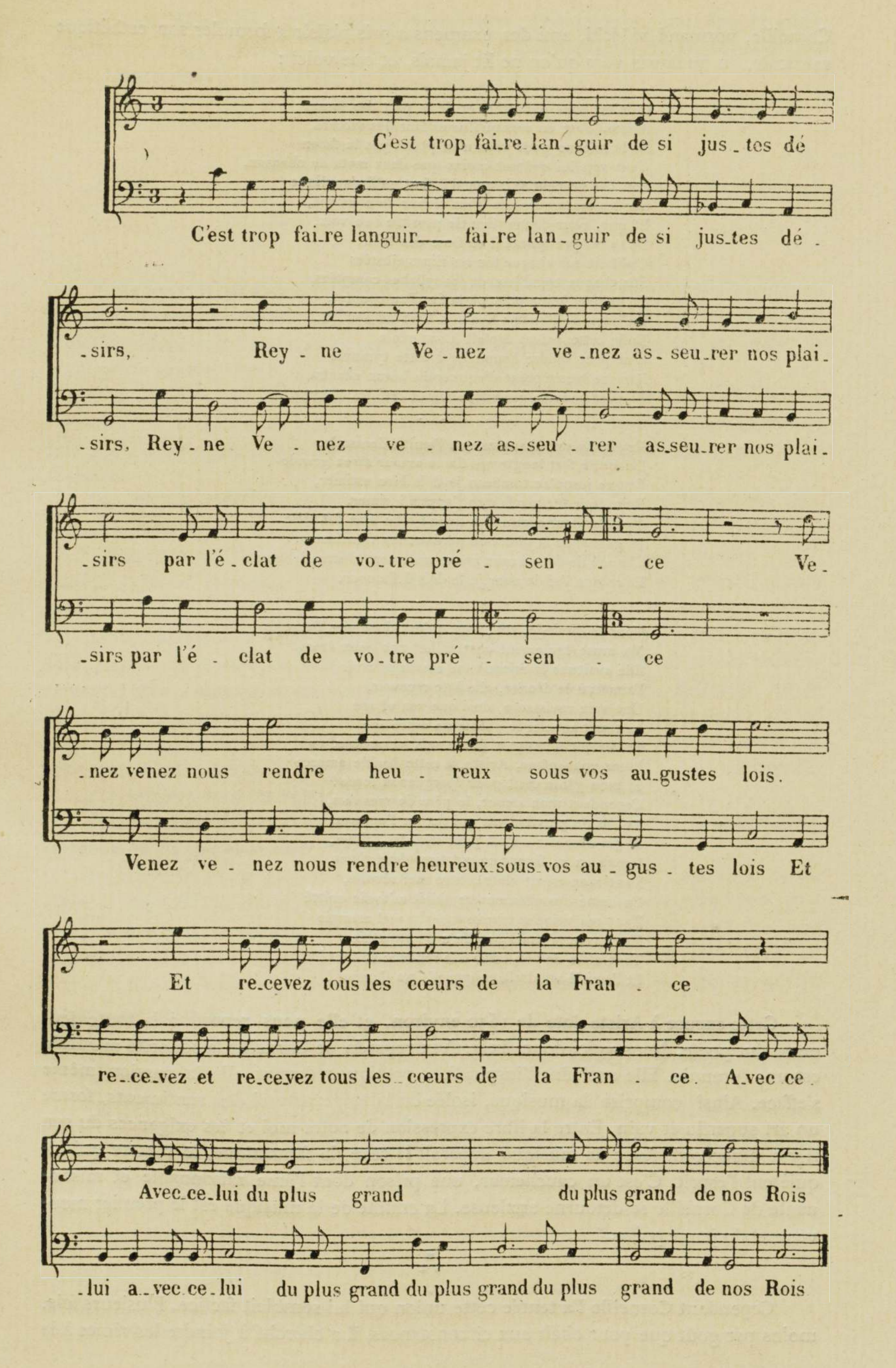
Après l'œil de Mélite il n'est rien d'admirable
Bel astre à qui je dois mon estre et ma beauté.
Caliste, lorsque je vous voie.
C'est trop faire languir de si justes désirs
Depuis qu'un malheureux adieu
D'un accueil si flatteur il vaut mieux que j'espère
Je pense, à vous voir tant d'attraits.
Je suis blessé profondément.
Je vous estime, Iris, et crois pouvoir sans crime.
Mes soupirs vous ont dit plus de cent fois le jour.
Quand je vois en Philis ta beauté sans seconde.
Que vous sert de me charmer.
Qu'on te flatte, qu'on te baise.
Si je perds bien des maîtresses.
Toi qui près d'un beau visage,
Toi dont la course journalière.
Vos beaux yeux sur ma franchise.
Vous aimez que je me range.

En outre et pour éviter les dépouillements inutiles, voici les listes des œuvres musicales que nous avons parcourues :

Jean Boyer, *IIe livre de Chansons*, 1642. — L. Mollier. *Chansons*, 1640. — G. Michel, *Recueil de Chansons*, 1636-1656. — Denis Mace, *Recueil de Chansons*, 1643. — Chancy, *IIe livre d'Airs*. — Boesset (tous les airs de cours qui se trouvent à la Bibliothèque nationale). — Ballard, *Airs de différents auteurs*, 1658 à 1694. — Labarre, *Airs*, 1669. — Recueils manuscrits :

Bib. Nat. Vm7 4.761 à 4.888
id. 6.135
Rés. Vm7 231 et 583.
Arsenal. 3.043 et 3.235 à 3.238.

Un recueil manuscrit en notre possession qui contient 300 airs de différents auteurs (Cambefort, Chancy, Boesset, Lambert, Gantez, Moulinié, Chastelet, Camus, Lefèvre, La Roche, Grenouillet, Vincent, Gobert, Dupré, Baccilly, Dumont, Lemoine, Hurel).


C'est trop fai_re lan_guir de si jus_tes dé
C'est trop fai_re languir___ fai_re lan_guir de si jus_tes dé_
_sirs, Rey_ne Ve_nez ve_nez as_seu_rer nos plai_
_sirs, Rey_ne Ve_nez ve_nez as_seu_rer as_seu_rer nos plai_
_sirs par l'é_clat de vo_tre pré_sen_ce Ve_
_sirs par l'é_clat de vo_tre pré_sen_ce
_nez venez nous rendre heu_reux sous vos au_gustes lois.
Venez ve_nez nous rendre heureux sous vos au_gus_tes lois Et
Et re_cevez tous les cœurs de la Fran_ce
re_ce_vez et re_ce_vez tous les cœurs de la Fran_ce. A_vec ce_
Avec_ce_lui du plus grand du plus grand de nos Rois
_lui a_vec ce_lui du plus grand du plus grand du plus grand de nos Rois

Corneille, normand réfléchi, ami des examens a pris plaisir à formuler son esthétique musicale, en quelques vers qu'on ne lit jamais, et que voici :

Ce n'est donc pas assez, et de la part des muses
Ariste, c'est en vers qu'il vous faut des excuses.
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson.
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'applique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,
Et que, pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse des lois.
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
Et qu'une froide pointe à la fin d'un couplet,
En dépit de Phœbus donne à l'art un soufflet.
Enfin cette prison déplaît à son génie
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants
Et veut pour se produire avoir la clef des champs.

. . . .

Revenons aux chansons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.

. . . .

Vous le dirais-je, ami, tant qu'ont duré mes flammes
Ma muse également chatouillait nos deux âmes.
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix ravissante, ainsi que son visage
La fesait appeler le phénix de notre âge
Et souvent de sa part je me suis vu presser. —
Jugez vous-même, Ariste, à cette double amorce
Si mon génie était pour épargner sa force !
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fut en l'univers,
A qui désobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en sa faveur ne put tirer deux rimes.
Tant mon esprit alors contre moi révolté,
En haine des chansons semblait m'avoir quitté
Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie
Tant avec la musique elle a d'antipathie
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour !
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour !

Cette excuse à Ariste date de 1630 environ, et elle nous reporte à la toute jeunesse du poète. Nous voici donc fixés. Aux regards de Corneille la sonorité musicale est une tyrannie. Elle enchaîne l'inspiration poétique ; devant elle la passion même s'efface. Ainsi comprise la musique, isolée du langage naturel des sentiments, forme un art superflu et vain. Entre la libre expression de notre moi et les exigences du son il y a désaccord. Avec la musique apparaît le rêve, le fantastique, le bizarre qui inquiètent l'esprit. C'est un cauchemar, une prison dont l'âme raisonnable et raisonnante de Corneille se détourne anxieuse. La crainte de la musique est le premier mouvement du jeune poète.

*
* *

Cependant Corneille l'a tentée cette union qui lui semblait factice. Plusieurs fois, moins par goût que pour obéir aux circonstances, il a cherché à joindre les rimes à la

musique, au sein même d'une action dramatique. Son premier essai date de 1632. Quatre ans avant d'écrire le *Cid,* il se plia aux nécessités d'un ballet et tourna galamment les strophes d'un prologue :

Toi dont la course journalière
Nous ôte le passé, nous promet l'avenir
Soleil père des temps, comme de la lumière,
Qui vois tout naitre et tout finir,
Depuis que tu fais tout paraitre
As-tu rien vu d'égal au chasteau de Bicestre.
. . . .

Il s'agissait en effet de transformer un événement bien parisien, la reconstruction du vieux château de *Bicêtre,* en un divertissement de cour. Cette littérature singulière du ballet Louis XIII est assez peu connue pour que nous citions ici en entier le récit qui se trouve dans la *Gazette* du 12 mars 1632.

« Ce ballet (1) fut dansé par le comte de Soissons dimanche dernier au Louvre, à l'arsenal et à la maison de ville, avec une telle affluence de peuple que dans le Louvre seul il n'y avait guère moins de quatre mille personnes, la plupart personnes de remarque.

Le sujet fut le château de Bicestre, et les personnes, les animaux, les esprits auxquels il sert de rendez-vous jour et nuit. Le jour était figuré par un grand tableau où ce château était peint ayant le soleil sur son horizon et autour de son faîte des grues, faisans, faucons et autres oiseaux, comme au bas toutes sortes de bêtes à quatre pieds.

D'où, après que le sieur *Justice* (2) eut de sa voix dextrement jointe à celle du luth, représenté le sujet du ballet (c'était le prologue de Corneille), sortirent premièrement l'hôte, l'hôtesse et son valet que représentaient les sieurs de *Belleville,* de *la Barre* (3) et de *Liancourt,* aussi bien que tout le reste si richement vêtus, qu'on ne les eut pas pris pour tels, sans les postures où rien n'était oublié, et sans le petit mantelet que l'hôte donna à garder à sa femme, enchaperonnée à la négligence, et les entonnoirs dont les habits de ce gentil valet étaient passementés.

Puis venaient danser deux gueux, vêtus de riches lambeaux, que représentaient le comte de *Fiesque* et le sieur *Parade*.

Suivaient le comte de *Soissons,* le duc d'*Aluy* et les sieurs de *Liancourt,* de la *Barre* et *Marandé* (4), qui représentaient cinq paysans ivres, vêtus de satin blanc passementé d'argent, la serpette à la ceinture, mais avec une telle adresse qu'encore que le premier voulut se faire méconnaître, dans la foule des autres, toute l'assistance lui donna le prix du ballet et le jugea véritablement sien, non tant par sa dépense, qui fut grande, que pour avoir le mieux fait.

Puis paraissent trois bohémiens et « deux braves viennent prendre la mesure de leur courage à celle de leur épée, vêtus de satin gris, chamarré d'argent qui dansèrent l'épée nue, le fourreau leur pendant au baudrier.

Deux damoiselles masquées y allèrent présenter un autre combat sous la conduite d'un messager d'amour garni de chausses à culottes et d'un manteau de satin qui avait

---

(1) Il est possible que le livret du ballet de B. ait été imprimé. Mais on n'en a pas retrouvé d'exemplaire.

(2) Nicolas Justice était chantre de la chapelle.

(3) Jacques de Belleville était un « conducteur de ballet » et un joueur de mandore très à la mode. De la Barre appartenait au duc de Nemours.

(4) Marandé paraît avoir été luthiste et danseur.

de la peine à atteindre jusqu'aux coudes, ou le baron de *La Ferté*, le marquis *de Beuvron* et le sieur *Enaut* dansèrent.

Deux écoliers y vinrent ensuite y jouer une partie du quartier et piper l'autre.

Puis un espagnol fit la roue encore qu'il fut vêtu en pélerin, le roquet sur les épaules, et la petite boîte en fer blanc à sa ceinture, suivi de son valet qui avait le bissac sur le dos, la guitare en main, et passait en dansant sous les caprioles de son maître. Ils furent représentés par les sieurs *Verpré* (1) et *Saintot*.

Deux hibous et quatre corneilles en leur vraie forme sous laquelle étaient cachés autant d'enfants y vinrent après danser le branle et annoncer la nuit.

Lors parut un autre tableau au lieu du premier, où le même château de Bicestre était ombragé d'une nuit qui n'avait pas d'autre clarté que celle d'un démon qui sortait tout en feu de la plus haute de ses fenêtres. Le sieur Moulinié (2) vêtu de gaze noire parsemée d'étoiles fit l'ouverture de cette nuit par un chant lugubre auquel succéda un excellent concert de luth.

Puis se présente un magicien, avec la sotane de satin incarnat, la robe de satin, noire, couvert de passement d'argent, tenant en sa main une baguette d'ébène garnie d'un bout d'argent dont il frappait en dansant son livre de magie, c'était le sieur *Marais* (3). A ses charmes sautent en place quatre lutins vêtus de satin noir et coiffés de plumes noires et grises. Cinq fantômes leur succèdent tous couverts de lames d'or coupées en oripeaux, dont le cliquetis n'était point si effroyable qu'il n'y eut des dames en la troupe qui témoignaient par le contentement ce que d'autres, moins scrupuleuses, dirent tout haut ; qu'elles ne s'en pourraient fuir devant ces fantômes.

Trois faux monnayeurs se mettent après sur les rangs, ayant leurs habits chamarrés de pièces fausses, et les mains garnies de cisailles, tenailles et marteaux, exerçant leur métier en trop bonne compagnie, pour ne pas vouloir être pris comme ils le furent par trois archers, vêtus de satin vert sous leur casaque. Ils furent bientôt suivis des sieurs *Parade* et *Enaut* représentant le juge et son greffier vêtus de satin noir et la toque sur la tête. Trois sergents finirent les entrées.

Puis la musique du roi se fit entendre, laquelle fut formée par le grand ballet dansé aux pieds de S. M.

Et comme la fortune aux grands desseins se fait volontiers de la partie, il s'y rencontra plus d'accidents qu'on n'en avait voulu représenter, car il y eut une enseigne et autres choses perdues jusques à la valeur de 15.000 écus (200.000 francs). Une comtesse y accoucha. Pour faire place il fallut employer quelques descendants de Hallebarde qui n'étaient point du ballet ».

***

Le spectacle de ce divertissement musical ne décida point Corneille à entreprendre d'autres œuvres du même genre. Il fallut les représentations dramatiques de l'*Orfee* de Rossi, quinze ans plus tard (1647) pour l'entraîner encore vers ce lyrisme

---

(1) Verpré, le danseur, était aussi musicien comme presque tous les chorégraphes qui paraissent dans ces ballets. On trouve une œuvre de lui dans le vol. I de la collection Philidor (Bibliothèque du Conservatoire).

(2) Il y avait deux frères de ce nom : Il s'agit ici non du compositeur, mais du chanteur Antoine M., basse de la musique royale.

(3) Ce danseur fréquemment mêlé aux ballets de cette époque pourrait être l'ancêtre de Marin Marais, le violiste de Louis XIV.

qu'il n'aimait guère. En 1650 parut sur le théâtre du Petit Bourbon l'*Andromède* (1), jouée par la troupe du Marais. La musique était de Dassoucy, et les décorations de l'italien Torelli. L'infortuné *Dassoucy*, sorte de Glatigny du XVIIe siècle, fils de famille, joueur de luth, poète burlesque, compositeur, théologien même, promenait ses mœurs suspectes de Rome à Londres en passant par Paris. Il trouva cette fois, non point seulement des lecteurs comme le remarque Boileau, mais des auditeurs. La pièce réussit et en 1682, lorsque Lully et Quinaut s'emparèrent du même sujet, les comédiens français ne manquèrent pas de faire pièce à l'Opéra en remettant en scène la tragédie de Corneille, dont ils confièrent la partie musicale à Marc-Antoine Charpentier (2).

Cette fois ce n'était plus un ballet, mais une véritable tragédie lyrique où Corneille s'essayait, et la première en ce genre qui ait été écrite en France. Corneille est en effet ici tout à fait un précurseur. Ne confondons point son *Andromède* avec les tentatives que vont bientôt réaliser Cambert, Perrin et Boesset. La *Pastorale d'Issy*, la *Mort d'Adonis*, et *Pomone* même sont en réalité des Cantates d'orchestre. Leur place est au concert ; leur nouveauté c'est d'avoir présenté au public un texte français entièrement revêtu de musique, et d'avoir sacrifié le drame à cette musique, *Andromède* reste au contraire et avant tout une tragédie, c'est-à-dire une œuvre que l'action dramatique soutient et anime. Qu'on en juge par ce scénario :

Nous sommes en Ethiopie sous le règne de Cephée et de Cassiope. Andromède leur fille est fiancée au prince Phinée. Or les néréïdes de ces rives mythologiques jalousent les beautés de la jeune Andromède, et Cassiope dans un élan d'orgueil maternel a l'imprudence de railler cette envie. D'où apparition d'un monstre qui exige un tribut de jeunes filles. Lamentations et prières.

Cependant Vénus se montre tout à coup et déclare les dieux apaisés. Andromède épousera un héros digne d'elle. Joie, tumulte, tendresse.

Mais voici que le destin jaloux choisit au même moment Andromède elle-même pour être livrée au monstre. Qu'est-ce à dire ? Indignation générale. Feux et tonnerre ! Grande tempête déchaînée pendant laquelle les éléments enlèvent la princesse et la vont transporter au pied d'un roc où le monstre l'atteindra. C'est ici le nœud de l'intrigue.

En voici le dénouement. Persée qui villégiaturait à la cour d'Ethiopie, intervient en faveur d'Andromède, qu'il aime en secret. Il dispose de Pégase et de la tête de Méduse ; il est fils de Jupiter. Que faut-il de plus ? Le monstre est tué. Allégresse, sacrifices !

Toutefois Phrinée, le fiancé éconduit, n'entend point que les choses se terminent ainsi. En véritable d'Artagnan, il réunit ses partisans et cherche querelle à Persée. Celui-ci triomphe naturellement. Les dieux descendent sur la terre, et emmènent princes et princesses célébrer dans l'Olympe des noces héroïques. Le peuple applaudit, heureux sans doute d'être délivré de souverains aussi compromettants et qu'il préfère adorer de loin sous forme de constellations célestes.

Ce ne sont pas seulement le décor et l'action extérieure qui s'imposent ici à notre attention, mais encore les mouvements d'une passion très vivace. Toute l'intrigue naît

---

(1) Malheureusement la musique d'*Andromède* par Dassoucy ne nous est parvenue qu'à l'état de fragments. Elle se trouve dans les *Airs à quatre parties de Dassoucy*. (Ballard 1653) dont on ne connaît que la taille et la basse (Bib. Nat. Rés. Vm. 7 N° 275.)

(1) Cette partition existe dans les mss. de Charpentier vol. 28 (Bib. Nat. Vml 1138). Charpentier a d'autre part écrit une Ouverture pour *Polyeucte* (id. vol. 17).

d'une rivalité féminine et se développe grâce au conflit naturel des sentiments. Dieux, demi-dieux et mortels luttent d'entêtement et d'orgueil, et souvent avec une naïveté véritablement touchante. Vénus agit par haine de Junon, celle-ci gagne à sa cause Pluton et Neptune, et il semble que le ciel et la terre vont se livrer quelque combat gigantesque. Un vent de *fronderie* souffle sur toute cette œuvre, et certaine outrance de Phrinée est vraiment émouvante :

> Quelle crainte après tout me pourrait y résoudre,
> S'ils m'ôtent Andromède ont-ils quelque autre foudre ?
> Il n'est plus de respect qui puisse rien sur moi,
> Andromède est mon sort et mes dieux et mon roi. (735)

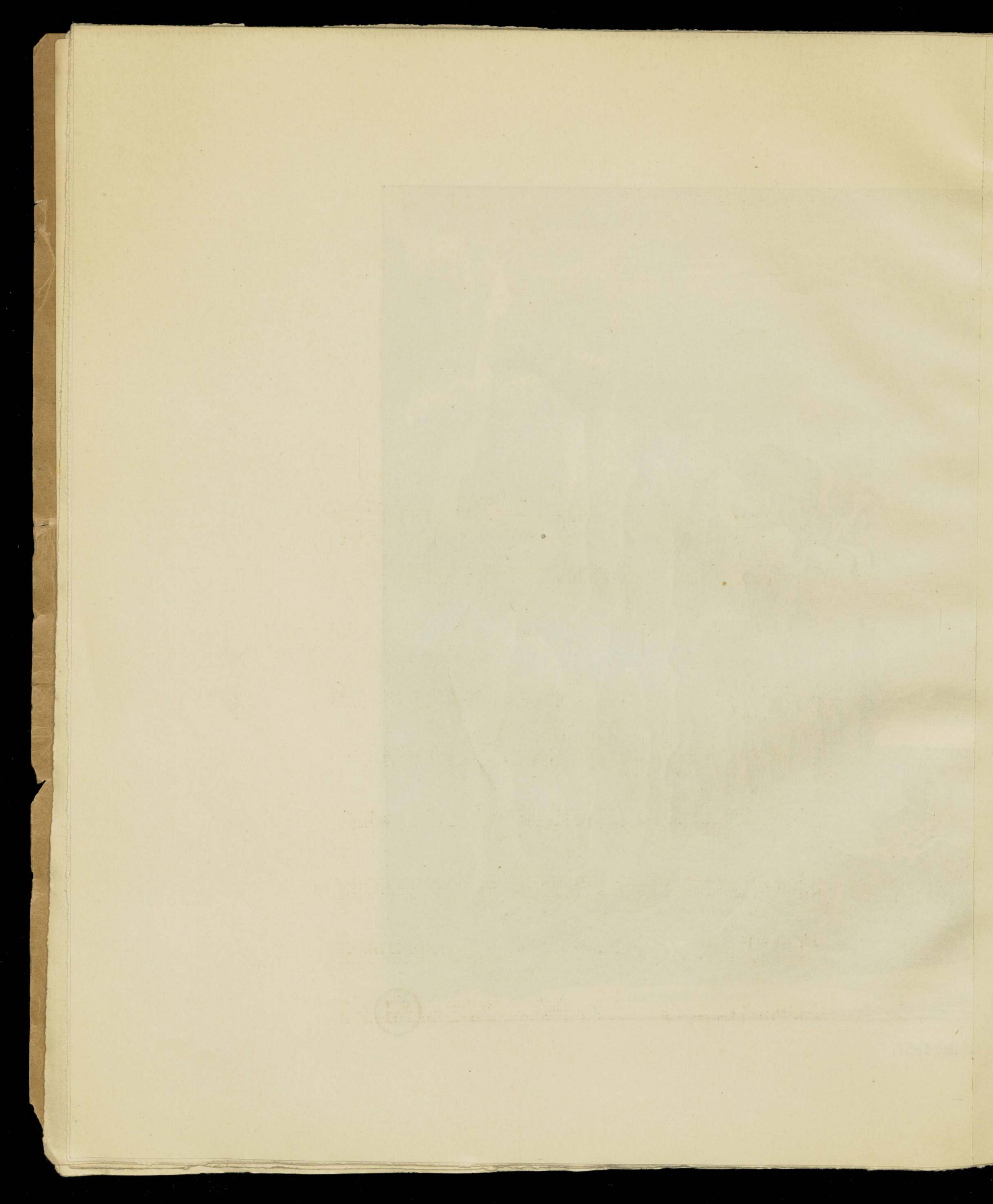
« Ici, ajoute le livret, le tonnerre commence à rouler avec un si grand bruit, et accompagné d'éclairs redoublés avec tant de promptitude, que cette feinte donne de l'épouvante aussi bien que de l'admiration, tant elle approche du naturel. »

Mais que devient la musique en tout ceci ? Corneille lui-même nous en avertit : « Je ne l'ai employée, écrit-il, qu'à satisfaire les oreilles tandis que les yeux sont arrestés à voir descendre ou remonter les machines, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs.... Mais je me suis bien gardé de rien faire chanter qui fut nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent estant mal entendues des auditeurs, pour la confusion des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. »

C'est-à-dire : la musique est réservée pour les instants où l'esprit de l'auditeur obtient quelque répit. Elle participe à la décoration et tient auprès des oreilles le rôle que les machines occupent devant les yeux. Avec un sentiment très juste de l'idéal qu'il a sans cesse défendu, Corneille se garde de mêler ses héros directement à la musique pour laquelle ils ne sont point faits. Il confie la partie lyrique de son œuvre aux voix anonymes des chœurs et de l'orchestre et lui donne pour mission de créer autour du drame une atmosphère qui nous dispose à l'émotion. La musique dans *Andromède* prévient ou prolonge les sentiments que l'action fait naître. Son intervention, soit avant, soit après les scènes récitées, semble calculée pour aviver nos impressions, ou tout au moins nous maintenir en haleine. Elle ne tient pas la première place, elle n'y prétend pas ; mais elle sait se rendre indispensable à l'équilibre de la tragédie. On ne saurait la supprimer, comme on pourrait le faire de ces sonorités accessoires qui accompagnent parfois nos drames. Mais elle n'est jamais tyrannique. *Andromède* n'est ni un opéra ni un mélodrame. Ce n'est ni à Lully, ni à Benda que nous songeons, en suivant les indications de Corneille réalisées par Charpentier, mais à notre opéra-comique du XVIII[e] siècle, au *Déserteur* ou aux *Deux journées*. Guidé par un instinct très français et bien logique après tout, l'auteur d'*Andromède* a pensé que la musique et l'action pouvaient se prêter un mutuel appui lorsqu'ils sentaient la nécessité de cette union, et se dissocier dès qu'ils ne pouvaient plus s'entendre. C'est là un compromis, il est vrai, mais si naturel ! Au début des actes, et dans les moments où l'action est muette l'orchestre intervient, et nous avons ainsi : une Ouverture, un Prélude « pendant que Melpomène vole dans le char d'Appolon », une « Tempeste », et plusieurs intermèdes dont un « Caprice » et une « Gigue angloise ». Les chœurs sont nombreux et leur lyrisme aide réellement à l'expression de la tragédie. Quelquefois un ou deux choristes se détachent et chantent quelques vers, afin de rompre la monotonie des ensembles trop fréquents.



" Andromède ". Éd. de 1651.



Une seule fois le sentiment musical l'emporte sur tout autre et paraît au premier plan. Au deuxième acte, une scène gracieuse et quelque peu maniérée, nous montre le chant lié à l'intrigue elle-même.

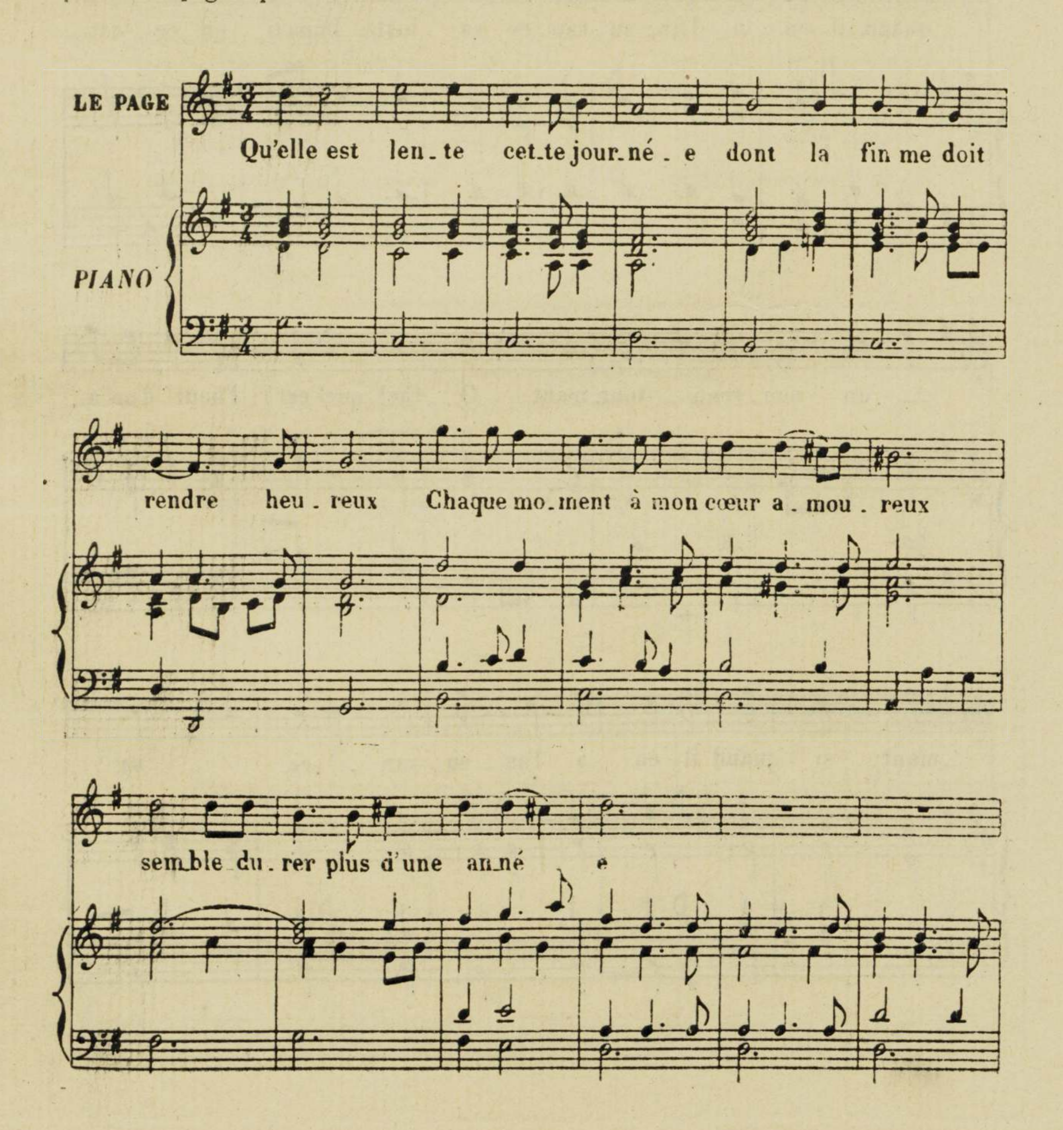
Andromède incertaine de son sort attend la venue de Phinée. Tout à coup on entend une voix de jeune garçon qui chante :

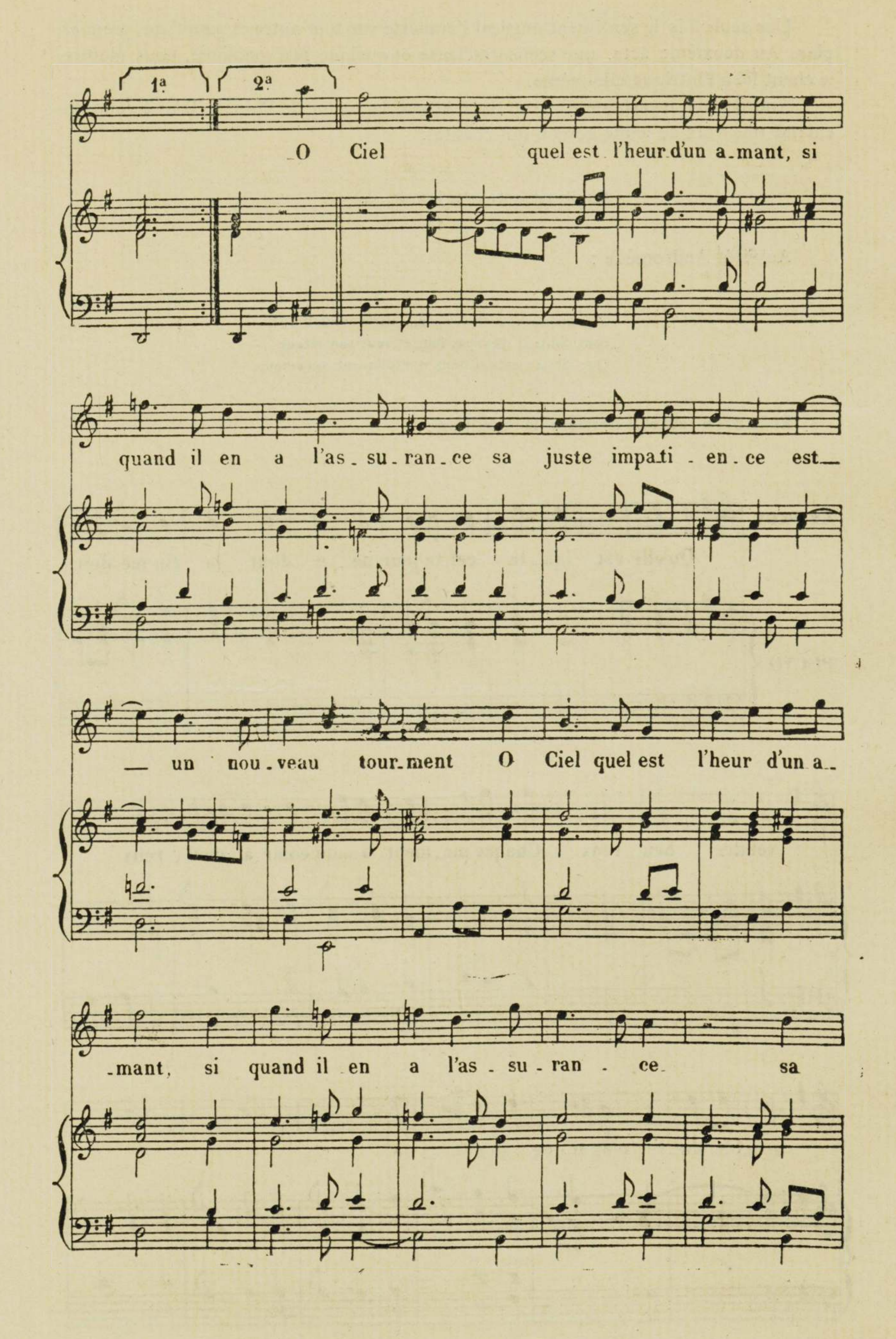
Qu'elle est lente cette journée.....
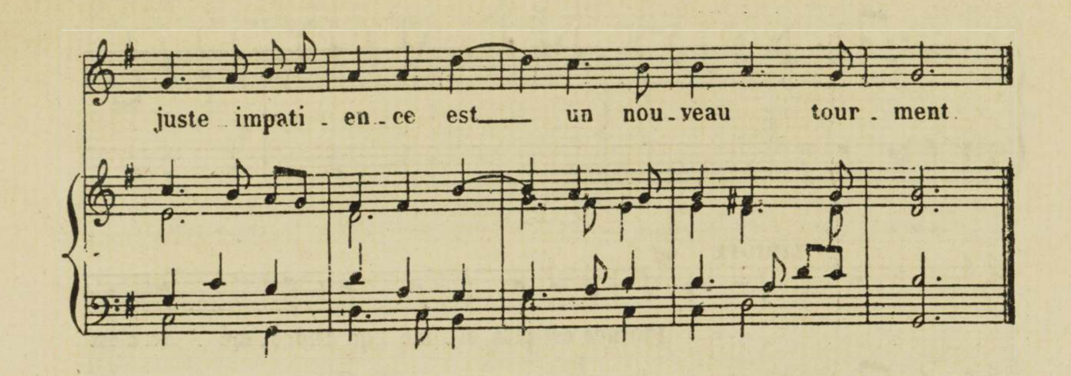
Aussitôt Andromède :

Taisons-nous, cette voix me parle pour Phinée
Sans doute il n'est pas loin et veut son retour
Que des accents si doux m'expliquent son amour.

Et le page reprend derrière la coulisse :




1a
2a
O Ciel quel est l'heur d'un a_mant, si
quand il en a l'as_su_ran_ce sa juste impa_ti_en_ce est
un nou_veau tour_ment O Ciel quel est l'heur d'un a_
_mant, si quand il en a l'as_su_ran_ce. sa



2e COUPLET

Je dois posséder Andromède
Juge Soleil quel est mon bien
Vis-tu jamais amour égal au mien?
Vis-tu beauté qui ne lui cède ?
Puis donc que la longueur du jour
De mon nouveau mal est la source,
Précipite ta course
Et tarde ton retour.

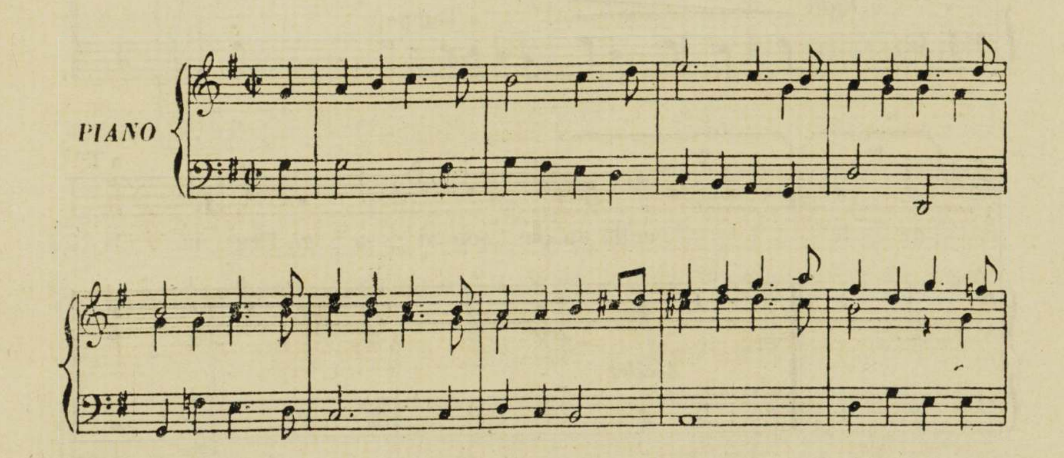
O Ciel quel est l'heur etc.

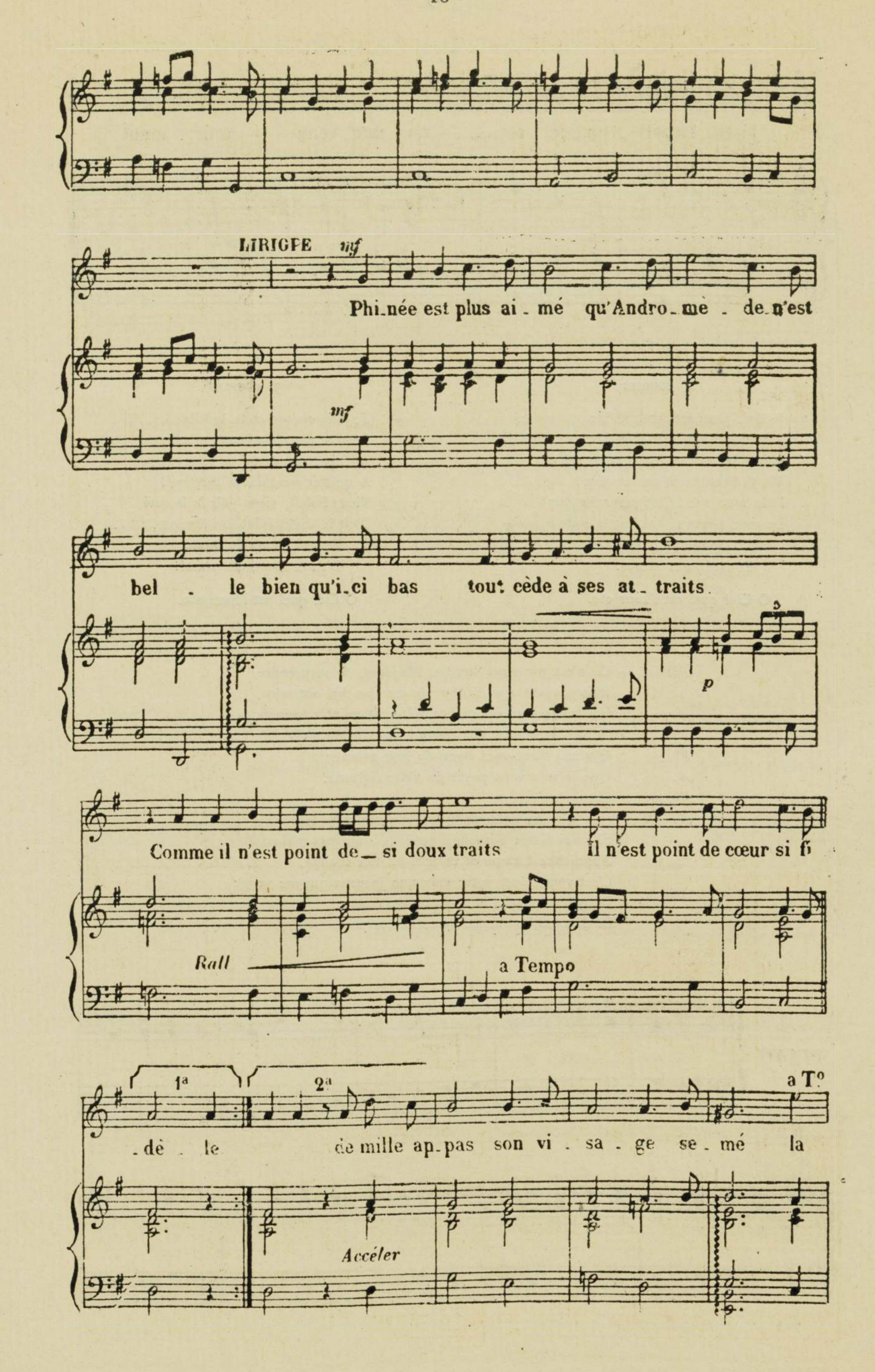
3e COUPLET

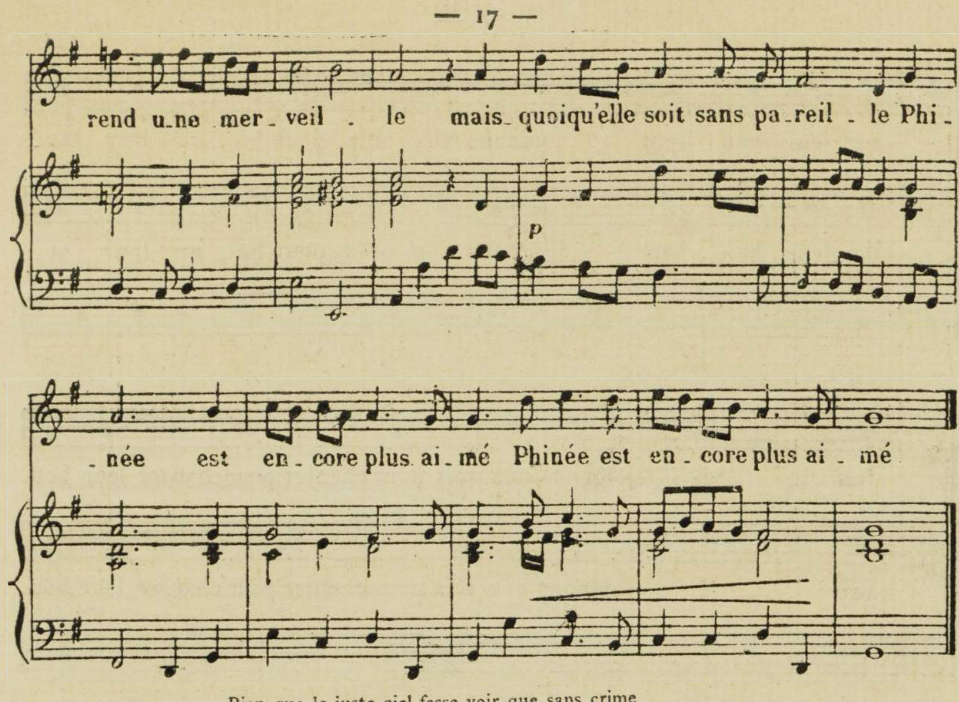
Tu luis encore et ta lumière
Semble me plaindre et m'affliger.
Ah mon amour te va bien obliger
A quitter soudain ta carrière !
Viens Soleil, viens voir la beauté
Dont le divin éclat me dompte,
Et tu fuieras de honte
D'avoir moins de clarté.

O Ciel quel est l'heur etc.

Phinée. — Ce n'est pas mon dessein, Madame, de surprendre
Puisqu'avant que d'entrer je me suis fait entendre.
A. — Vos vœux pour les cacher n'étaient point criminels,
Puisqu'ils suivent des dieux les ordres éternels.
Ph. — Que me direz-vous donc de leur galanterie ?
A. — Que je vais vous payer de votre flatterie.
Ph. — Comment ?
A. — En vous donnant de semblables témoins,
Si vous aimez beaucoup que je n'aime pas moins.
Approchez Liriope et donnez-lui son change,
C'est vous, c'est votre voix que je veux qui me venge.
De grâce écoutez là ; nous avons écouté.
Et demandons silence après l'avoir prêté.

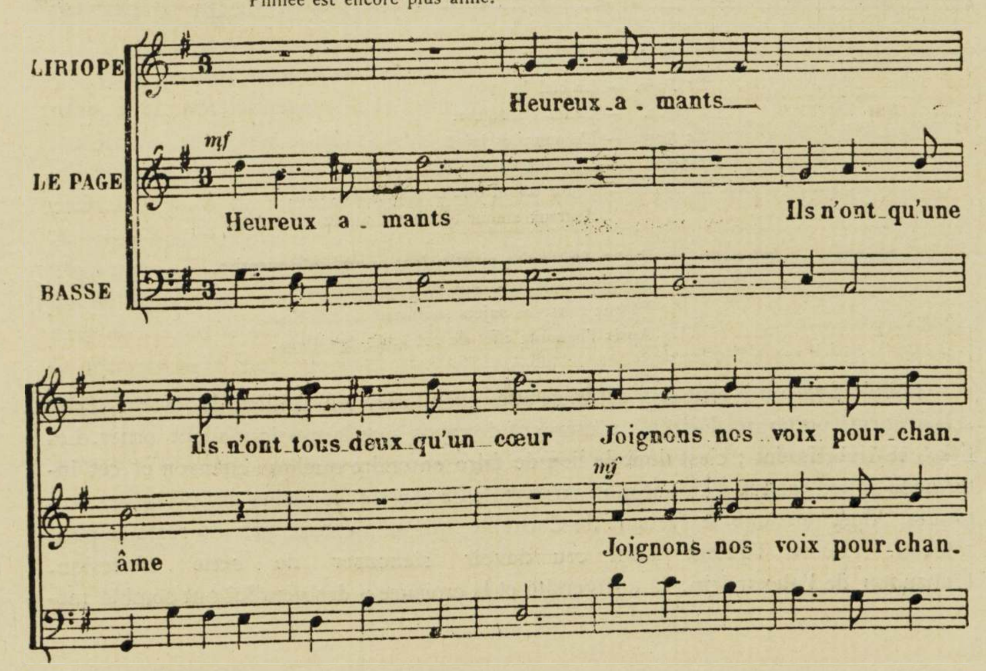


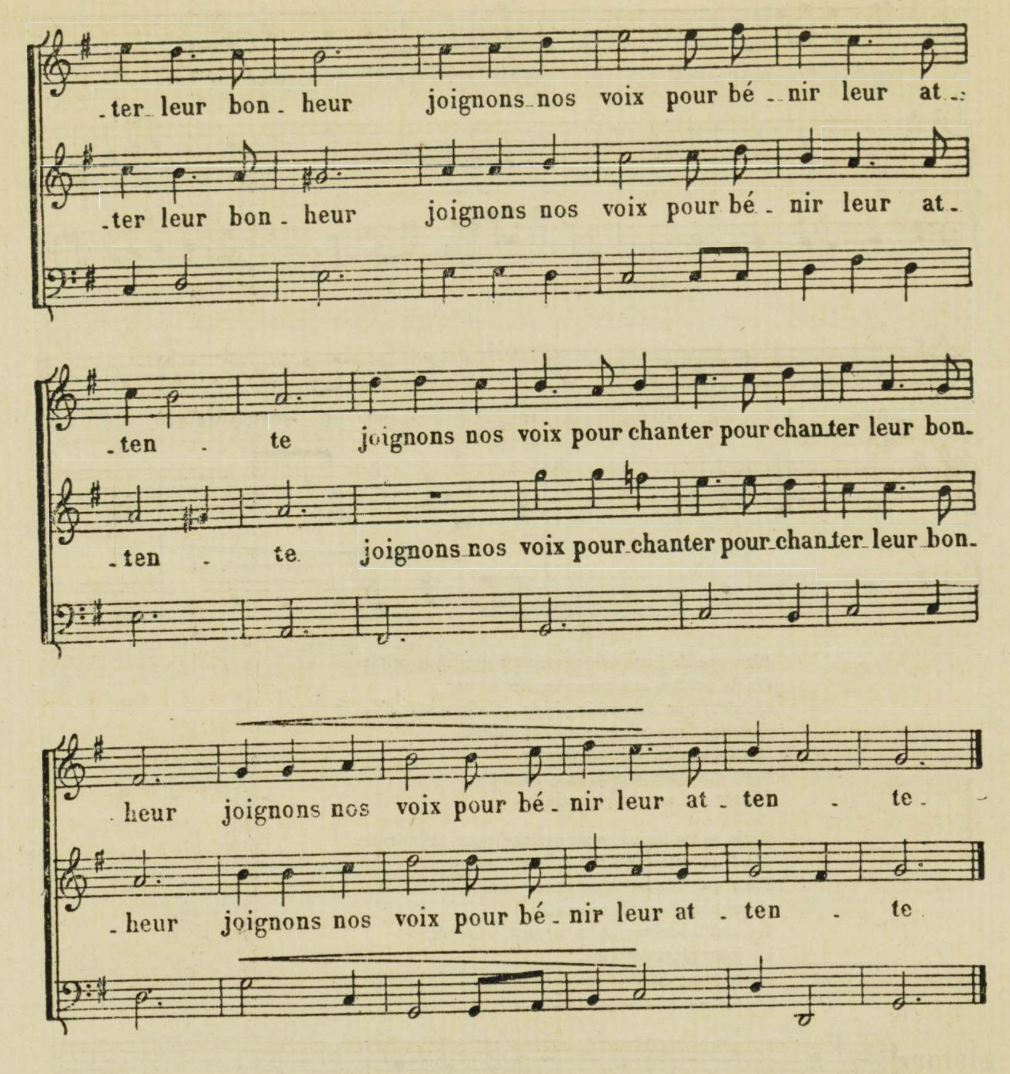

LARIGPE
mf
Phi_née est plus ai - mé qu'Andro_me - de n'est
mf
bel - le bien qu'i_ci bas tout cède à ses at_traits.
p
Comme il n'est point de _ si doux traits
Il n'est point de cœur si fi
Rall
a Tempo
1a
2a
_dè - le
de mille ap_pas son vi - sa - ge se - mé la
a T°
Accéler



Bien que le juste ciel fasse voir que sans crime
On la préfère aux nymphes de la mer ;
Ce n'est que de savoir aimer qu'elle veut qu'on l'estime.
Chacun d'amour pour elle consumé
D'un cœur lui fait un temple.
Mais quoiqu'elle soit sans exemple,
Phinée est encore plus aimé.

Enfin si ses beaux yeux passent pour un miracle
C'est un miracle aussi que son amour,
Pour qui Vénus en ce beau jour
A prononcé ce digne oracle.
Le ciel lui-même en la voyant, charmé,
La juge incomparable.
Mais quoiqu'il l'ait faite adorable
Phinée est encore plus aimé.





Le Page. — Le ciel le veut.
Liriope. — Vénus l'ordonne.
Le Page. — L'amour les joint.
Liriope. — L'hymen va les unir.
Tous les deux. — Douce union que chacun doit bénir,
Heureux amour qu'un tel succès couronne.

Andromède. — Il n'en faut point mentir, leur accord m'a surprise.
Phinée. — Madame c'est ainsi que tout me favorise
Et que tous vos sujets soupirent en ces lieux
Après l'heureux effet de cet arrêt des dieux.

Phinée a raison ; tout ceci est bien une galanterie. Au milieu du drame cette scène forme un temps d'arrêt, un moment de repos que la musique vient orner. Les héros se divertissent ; c'est donc le lieu de faire entendre quelque chanson et cet intermède galant rendra d'autant plus saisissante la reprise soudaine des péripéties tragiques. Ainsi raisonne le lyrisme de Corneille, qui ne dépasse pas du reste ce petit tableau. Encore l'auteur a-t-il cru devoir s'excuser de cette diversion. L'abandon de l'alexandrin, la « diversité et la croisure » des vers lui ont semblé mé-

riter quelques lignes d'examen. « Je demeure d'accord, écrit-il avec modestie, que c'est quelque espèce de fard, mais puisqu'il embellit notre ouvrage et nous aide à mieux atteindre le but de notre art qui est de plaire, pourquoi devons-nous renoncer à cet avantage ? » Et pour convaincre le lecteur, Corneille insiste sur l'état d'esprit des personnages qui se laissent ainsi aller au charme d'une poésie musicalisée. Leur insouciance est l'excuse de leur badinage. Mais «on ne pourrait approuver qu'un auteur touché fortement de ce qu'il lui vient d'arriver, se donnât la peine de faire des stances..... » La bienséance poétique telle que la conçoit Corneille n'admet pas qu'une passion vive, et profondément affectée se prête au chant. Cet aveu confirme les déclarations à Ariste. Vers 1630 Corneille s'élevait contre la tyrannie des sons ; vingt ans plus tard il définit les limites de l'art musical en l'excluant des sentiments héroïques. Ici et là le point de vue esthétique ne change pas. La musique reste un joug ou une vanité suivant que le poète la subit ou en tire parti, et, dans tous les cas, un embellissement dont on pourrait se passer. La sonorité, dès qu'elle dépasse une certaine convention (qui sera par exemple l'alexandrin) devient suspecte à Corneille. C'est une concession, un moyen de plaire, un attrait qui n'est point tout à fait licite, une joie sensible et presque condamnable. Derrière l'esthétique apparaît la morale.

Une œuvre comme *Andromède*, conçue sous l'empire d'une double préoccupation et reposant sur le compromis de deux arts différents a chance de déplaire à toute la critique. Les littérateurs la dédaignent, les musiciens n'en font point de cas. Voltaire s'est montré particulièrement dur pour cette tragédie. « Il était permis à Corneille, écrit-il dans son commentaire (1) de s'égarer dans un genre qui n'était pas le sien. Ce genre ne fut perfectionné par Quinaut que trente ans après. » Et il ajoute, à propos d'un chœur : « Ce fut dit-on Boissette qui mit ce chœur en musique. On ne connaissait presque en ce temps-là qu'une espèce de faux bourdon, qu'un contrepoint grossier, c'était une espèce de chant d'église, c'était une musique barbare, en comparaison de celle d'aujourd'hui. Ces paroles *Reine de Paphe et d'Amathonte* sont aussi ridicules que la musique. Il n'y a rien de moins musical, de moins harmonieux que : *D'où le mal procède, part aussi le remède.* » Enfin il conclut : « *L'Andromède* de Corneille fut aussi supérieure à l'*Orphée* (de Rossi) que Mélite l'avait été aux comédies du temps ; ainsi Corneille fut au-dessus de ses contemporains dans tous les genres qu'il traita...

L'opéra fit tomber absolument toutes les pièces de ce genre.... »

Le jugement musical de Voltaire suffirait à discréditer ici son commentaire littéraire, si ce commentaire n'était lui-même indigne d'un historien raisonnable. Il s'en faut de beaucoup que la solution du problème dramatique proposée par Corneille dans *Andromède* soit ridicule et barbare. Elle n'était point si méprisable puisque elle triomphait à l'époque de Voltaire sous la forme de l'opéra-comique. Ne faire entendre de la musique que là où il en est besoin, n'est-ce pas la logique même ? Si la tragédie de 1650 n'est pas susceptible de se musicaliser entièrement, la faute n'en est pas à Corneille. Et en tout cas si ce reproche était fondé, il ne pourrait guère être présenté au nom de l'opéra de Lully. Lully et Quinaut n'ont en aucune façon porté à sa perfection le genre ébauché par Corneille. Ils ont par contre, imposé violemment leur lyrisme à une mentalité dramatique qui ne lui convenait guère. Ils ont appliqué sans réserve ces ornements que Corneille employait avec discrétion. Cette bienséance dont Voltaire leur fait un mérite, qu'est-ce donc en réalité sinon un simple procédé d'appropriation ? Là où les sentiments et les actions se prêtaient mal aisément à l'expression mu-

---

(1) Edition des œuvres de Corneille. Paris 1769.

sicale, le Florentin et son collaborateur ont affaibli, retouché, jusqu'à ce qu'ils aient atteint cette imprécision sentimentale sans laquelle il n'est point de musique possible. Qu'ont-ils gagné ? Une incroyable fadeur et une prodigieuse monotonie. Les sentiments que la tragédie de 1650 avait individualisés, localisés au milieu d'intrigues complexes n'existent plus dès qu'ils sont ainsi dépouillés de ce qui faisait leur intérêt. La comparaison de l'*Andromède* avec le *Persée* de Lully est, quoiqu'en dise Voltaire, tout à l'avantage de Corneille. Il ne reste plus dans l'opéra que des lieux communs d'une émotion convenue, qui se traînent lamentablement au milieu d'épisodes vraiment enfantins. Mieux vaut encore la fantaisie un peu folle de 1650 que cette uniforme galanterie de 1682 où ni la musique, ni l'action, ni l'intérêt ne trouvent leur compte. Pour condamner Corneille il eût fallu pouvoir rendre à la musique la première place dans le drame lyrique, et cela non pas en imposant de force celle-ci à celui-là, mais en les faisant jaillir l'un de l'autre. Si les faits et les gestes des héros, l'intrigue et les personnages mêmes avaient été conçus par cet *esprit de la musique* dont Nietsche fera l'apologie deux cents ans plus tard, l'équilibre d'une œuvre comme *Andromède* eut été tout autre. Mais c'est précisément là ce dont Voltaire ne s'avisera jamais. Le commentateur de Corneille, et avec lui Lully et tous nos classiques du XVIII[e] siècle, ne voient dans le chant et dans l'orchestre qu'un ornement accessoire ajouté au sens raisonnable, qui est le principal. Pourquoi donc vouloir abuser de ce plaisir s'il n'est pas légitime, et pourquoi mépriser ceux qui lui ont assigné modestement sa place ? L'esthétique qui a produit *Persée* ou *Mahomet* est désarmée contre *Andromède* ; seul le wagnérisme moderne pourrait défendre contre Corneille une thèse dont le « classicisme » est l'avocat incompétent.

*
* *

Ce lien flottant, mais cependant habile qui rattachait la musique à la tragédie d'*Andromède*, est presque complètement rompu dans la *Toison d'Or*. Ici ni l'esprit ni l'oreille se sont satisfaits. Tout est pour les yeux. Le mythe symbolique de la Toison de Colchique semble réalisé devant nous par quelque entrepreneur de féerie. Dans cette « machine » le poète disparaît devant le metteur en scène. Et c'est bien en effet le machiniste qui a joué le premier rôle dans l'histoire de cette œuvre. Il s'appelait Alexandre de Rieux, marquis de Sourdéac et, soit en Normandie dans son château de Neufbourg, près Louviers, soit à Paris dans son hôtel de la rue Garancière (1), il se livrait aux entreprises sportives les plus différentes et parfois les plus extravagantes. La menuiserie et le cross-country l'avaient rendu célèbre dès le temps où Tallemant rédigeait ses *Historiettes*. Mais il avait bien d'autres passions encore. Un rapport de police (2) nous le dépeint ainsi : « Homme de la première naissance du royaume, il a piraté sur la côte de Bretagne sans aveu et sans ordres à la faveur des troubles de l'Etat... il est chargé de crimes, soupçonné toute sa vie de faire de la fausse monnaie à Neubourg, où, dans les paiements, on demande si ce sera monnaie du Roi ou de Neubourg ; usurier public prêtant à deux sous par livre par mois (120 o/o), ainsi que toutes les revendeuses de Paris témoigneront. Désordonné dans ses habits, courant au lieu de marcher par la ville comme un fol échappé... Allant seul à la halle et au marché et rapportant sous son justaucorps du gibier et de la morue... toujours dans les cabarets et lieux infâmes, entretenant publiquement des femmes dans sa maison aux yeux de sa femme et de ses filles... jurant, outrageant les ouvriers, les symphonistes, les musiciens, les filles de l'Académie... recevant l'argent à la porte sans

(1) Aujourd'hui occupé par la maison Plon.
(2) Publié par Nuitter et Thoinan dans leurs *Origines de l'Opéra français*.

chapeau et sans manteau, paraissant sur le théâtre nud en chemise, sifflant pour la conduite des machines... » (1).

En vérité, Corneille n'était pas heureux dans le choix de ses collaborateurs. Au bohême Dassoucy, succédait l'aventurier Sourdéac, sorte de diable au corps, qui prit l'occasion du mariage du roi pour se signaler par une nouvelle extravagance. Cette folie, dont les décors lui coûtèrent plus de 30,000 francs, fut la représentation de la *Toison d'Or* dans une grande galerie du château de Neubourg. Peut-être la pastorale de Cambert, jouée avec éclat, l'année précédente à Issy, chez le millionnaire de la Haye, n'était-elle pas étrangère à cette fantaisie du vaniteux Sourdéac. Mais la cantate dramatique qui avait fait courir tout Paris, fut remplacée en Normandie par une féerie mythologique, dont Corneille ne put tirer qu'un médiocre parti. La musique apparaît çà et là dans cette machine, mais accessoirement. Voici par exemple « le dieu Glauque avec deux Tritons et deux Sirènes qui chantent, cependant qu'une grande conque de nacre semée de branches de corral et pierres précieuses, portée par quatre dauphins et soutenue par quatre vents en l'air, vient s'arrêter au milieu du fleuve. Tandis qu'elles chantent le devant de cette conque merveilleuse fond dans l'eau et laisse voir Ipsyphile, assise comme dans un trône, et soudain Glauque commande aux vents de s'envoler, aux Tritons et aux Sirènes de disparaître, et au fleuve de retirer une partie de ses eaux pour laisser prendre terre à Ipsyphile. Les Tritons, le fleuve, les vents et les Sirènes obéissent et Glauque se perd lui-même au fond de l'eau, ensuite de quoi Alsyste donne la main à Ipsyphile pour sortir de cette conque qui s'abîme dans le fleuve ». Toute cette décorations musicale a disparu ; on ignore même le nom de celui qui en fut chargé. A Paris, la *Toison* fit sensation grâce à la générosité de Sourdéac, qui abandonna ses machines aux comédiens. Mais ce fut un succès de curiosité. La pièce ne resta pas au répertoire.

Faut-il mentionner encore la participation de Corneille à la *Psyché* de 1671 ? Les collaborateurs se trouvaient cette fois dignes du poète. Molière avait disposé l'intrigue, Lully et Quinaut se réservaient la musique. Corneille fut mandé pour versifier en hâte quelques scènes inachevées. Cette intervention n'a donc en réalité presque rien de musical. Tout au plus doit-on remarquer que le travail de Pierre Corneille servit quelques années plus tard à Thomas, son frère. *Psyché* parut en 1676 sur la scène de l'Opéra, sans que cette adaptation lyrique l'ait beaucoup avantagée.

Il conviendrait enfin de signaler les intermèdes symphoniques dont les représentations des premiers ouvrages de Corneille paraissent avoir été accompagnées. Dans les entr'actes de *Mélite*, *Œdipe*, etc., on jouait de la musique, nous disent les gazettes. Mais ce décor sonore s'est complètement évanoui. Dès le XVIIᵉ siècle, l'opéra de Lully avait fait oublier la symphonie française de 1650, et l'école des Constantin, Du Manoir, Mollier, Lazzarin, Mazuel. Seuls, quelques rares manuscrits (2) nous montrant ce que pouvaient être ces grandes pièces instrumentales, sans nous permettre cependant de déterminer leur attribution.

*
* *

Durant ces quarante années qui séparent le ballet de *Bicêtre* du ballet de *Psyché*. le grand Corneille, on le voit, n'était pas resté étranger à l'art musical. Il avait eu plusieurs fois l'occasion d'appliquer son génie à ce délicat problème du lyrisme dra-

(1) Pour comprendre ce passage il faut se rappeler que Sourdéac s'associa en 1669 avec Perrin et Cambert pour fonder l'Opéra. Sa conduite scandaleuse contribua sans doute à discréditer cette entreprise et à lui retirer la faveur du roi.

(2) Par exemple le premier volume de la collection Philidor au Conservatoire, le *J. Mus.* 109 de la Bibliothèque d'Upsal, et le *Fol.* 61 de la Bibliothèque de Cassel qui vient d'être remis au jour.

matique et de formuler sur ce point ses préférences esthétiques. Si l'on met à part quelques poésies fugitives, de peu de poids, il reste de cet effort, un Prologue de ballet (1632), une tragédie (1650), et une « machine » (1660); trois entreprises différentes et que l'intérêt musical soutient inégalement. Dans le *Divertissement Louis XIII*, tout est musique et danse ; dans *Andromède* le drame et le chant se prêtent un appui mutuel et efficace ; dans la *Toison d'Or* l'intrigue extérieure l'emporte décidément. Ces étapes correspondent à l'évolution de l'art cornélien. Elles nous montrent un artiste de plus en plus avide d'action scénique et de moins en moins curieux d'émotion intime. Les circonstances, la mode, le goût du siècle, le succès d'œuvres rivales ont poussé Corneille vers la musique. Son génie naturel l'en détournait, parce qu'il le portait vers le rêve qui agit et non pas vers l'action qui rêve. Corneille appartient à ces esprits sur lesquels le monde extérieur exerce un attrait irrésistible. Tout son art est celui d'un visuel qui se hâte de projeter ses sentiments dans le domaine des représentations et de les y maintenir le plus longtemps possible. N'a-t-il pas écrit quelque part :

Nous sommes hors des temps de cette vieille erreur
Qui fesait de l'amour un aveugle fureur,
Et l'ayant aveuglé lui donnait pour conduite,
Les mouvements d'une âme et surprise et séduite.
Ceux qui l'ont peint sans yeux ne le connaissaient pas
C'est par les yeux qu'il entre et nous dit vos appas.
Lors notre esprit en juge, et suivant le mérite,
Il fait croître une ardeur que cette vue excite.

(Galerie du Palais III 6)

Certes Corneille avait trop de génie pour méconnaître totalement cette force aveugle, qui se confond avec l'inspiration même ; mais il était aussi trop Français et trop intellectuel pour se fier à cet aveuglement et ne pas lui opposer la clairvoyance du jugement. Pour lui l'entendement reste toujours le maitre et précède l'émotion dans l'ordre psychologique ; pour lui la logique de l'esprit est supérieure à la logique du sentiment. C'est par ce côté, par cette disposition naturelle de son génie que l'auteur d'*Andromède* échappe à la musique et se place hors de sa sphère. Cette sorte d'obscurantisme qui enveloppe et engourdit pour un temps notre esprit, qui ferme nos yeux, nous parait en effet, et de plus en plus aujourd'hui, indispensable à la manifestation du phénomène musical. Les « scientistes » les plus outrés sont eux-mêmes forcés d'en convenir. Dernièrement et ici même on a pu lire l'apologie de cet aveuglement condamné par Corneille : « .....ils avaient tous les yeux vides et les fronts sans pensée. C'était pourtant de la beauté (1). » La « vieille erreur » contre laquelle s'inscrit Corneille redevient aujourd'hui vérité. L'expérience nous apprend que l'acte de création esthétique — en musique surtout — n'appartient pas en propre à l'entendement. Il ne relève pas de ces facultés lumineuses qui jugent, qui établissent des rapports, qui construisent devant nos sens le voile merveilleux des représentations objectives. Il peut se passer des yeux, il est essentiellement aveugle.

Supprimez en effet les données sensibles que nous projetons, très inconsciemment, hors de nous ; faites évanouir un instant ce monde physique, admirable échafaudage de la science et de la raison. Videz les yeux et les fronts ! Et vous n'aurez point détruit cette passion instinctive et sourde qui n'a nul besoin de comprendre pour exister, et sans laquelle par contre il n'est ni compréhension ni savoir possibles. Cette force qui ne devrait avoir de nom dans aucune langue, parce qu'elle échappe à toute catégorie de pensée, à tout concept de vrai, de faux, de bien ou de mal, cette énergie, les philo-

(1) J. d'Udine, 15 décembre 1905, p. 706.

sophes ont tenu à la désigner par le vocable si souvent décrié de *méta-physique*. Parler de métaphysique — il faut toujours en venir là en musicologie — c'est donc dire à peu près ceci : le monde physique, résultat de notre activité intellectuelle et du jeu plus ou moins inconscient de nos idées, laisse supposer une vitalité qui soutienne cette construction et lui donne l'être, une force initiale qui fasse éclore cette représentation physique comme un fruit mûr au bout d'une tige. Métaphysique c'est le contraire d'*Idée*, générale ou particulière, abstraite ou concrète. En ces régions où les clartés de l'intelligence nous abandonnent puisque nous les repoussons nous-mêmes et voulons nous passer de leur intervention, il faut nous résigner à subir la confusion des mots qui nous trahissent sans cesse. Seul un langage comme celui de la musique, qui laisse sommeiller l'idée et l'objet son complice, peut nous guider vers ces profondeurs. Or — et c'est là où nous voulions en venir — le chemin qui nous conduit ainsi de la physique vers la méta-physique, de l'idée représentative vers la sonorité vague, de la lumière vers la nuit, c'est précisément la marche inverse à celle que choisit Corneille. Nous avons vu le jeune auteur du *Cid* marquer son éloignement pour la passion musicalisée dans le temps même où cette passion faisait jaillir en lui l'inspiration poétique et lui révélait son propre génie. Vingt ans plus tard, en réalisant dans *Andromède* cette esthétique négative, il sépare autant que possible la musique du drame actif. En 1660 enfin, au moment où Cavalli donne avec *Xerxès* l'exemple d'une grande œuvre lyrique, où Cambert et Perrin viennent de fonder en France l'opéra, il feint de méconnaître les ressources de l'art musical, et les sacrifie au prestige du décor. On ne dira point cependant que ce fut par ignorance. Il n'ignorait point la vertu de la musique, puisqu'il lui reconnaissait le pouvoir d'entraver l'intrigue et d'irriter l'intelligence du spectateur. En plaçant les chants et les symphonies aux instants qui forment les points morts de son drame, il venait au contraire de montrer qu'il avait deviné le sens caché du langage musical. Il avait fort bien entrevu, tout en la déplorant, cette incompatibilité naturelle qui éloigne un art mystique de toute intrigue où domine le réel et le contingent. C'est donc bien le goût du romanesque qui détourne Corneille de la musique et l'entraîne vers Agésilas ou Rodogune. Passion des incidents, des coups de théâtre, jeu compliqué des causes finales, souci de la vraisemblance convenue, de la vérité historique, de la bienséance morale, en un mot la ferme volonté de ne point quitter le monde des représentations sensibles et de s'y complaire, voilà les préoccupations qui retiennent la tragédie cornélienne loin du lyrisme véritable et de l'émotion sonore.

Aussi bien cette conclusion s'appliquerait-elle aisément à toute la tragédie du grand siècle, et peut-être à l'ensemble de notre art classique. L'état d'esprit de Corneille se retrouve sans peine chez Saint-Èvremont, chez Boileau, comme chez Lamotte-Houdar et chez Voltaire. Si notre esthétique dramatique du XVIIe siècle évolue très rapidement vers des pièces d'intrigue comme *Suréna* ou *Partharite*, vers des décorations comme la *Toison d'Or*, ce n'est aucunement parce qu'elle se détourne de son but, mais bien au contraire parce qu'elle l'atteint. Nous nous trompons lorsque nous voulons voir un affaiblissement du génie et une décadence dans *Attila*. Le progrès logique d'une mentalité très tenace et admirablement conséquente, la marche régulière d'un art qui bannit enfin de son inspiration « *l'esprit de la musique* », et s'est libéré de tout aveuglement, voilà ce qu'il serait facile de distinguer dans cette dernière manière du maître. Certes nous sommes en droit de blâmer cette évolution, si nous voulons juger Corneille d'un point de vue esthétique différent du sien. Et nous pouvons aussi préférer le retour accompli par Racine vers la musique des vers et le lyrisme des émotions. Mais n'oublions pas qu'*Esther*, *Athalie*, *Andromède*, sont des accidents dans notre art classique. Allons même plus loin et demandons-nous si *Phèdre* ou *Iphigénie* ne constituent pas des exceptions plutôt que des époques de notre théâtre. Pourquoi donc

Racine se serait-il détourné brusquement d'un art et d'un rêve aussi séduisant, s'il n'avait entrevu, par delà le flot sonore qui l'entraînait, des régions où l'esprit n'est plus le maître. La voie qu'il abandonnait était bien celle qui conduisit le XIX[e] siècle à l'explosion de *Tristan* et à l'extase de *Mélisande* ; le chemin que la tragédie reprit aussitôt fut celui de *Zaïre*, d'*Inès* et du *Siège de Calais*. Deux routes bien différentes en vérité !

L'exemple de Corneille n'est donc pas isolé dans notre histoire littéraire. Il nous montre une fois de plus qu'il s'est toujours trouvé en France des hommes de génie pour faire servir la musique à des fins antimusicales. L'étude d'un grand nombre de « cas » semblables devrait être fréquente. Peut-être arriverait-on de la sorte à limiter plus précisément le champ dee problèmes esthétiques et surtout à ramener ces problèmes à une même et éternelle dualité, à un antagonisme très simple entre deux tendances également légitimes : le goût de la lumière et la passion de l'obscurité.



ERRATA

Page 6, note : *cours* au lieu de *cour*.

Page 11 : *Phrinée* au lieu de *Phinée*. — Appel de la seconde note : 1 au lieu de 2.

Page 12 : *Phrinée* au lieu de *Phinée*.

Page 13 : *« et veut son retour »* au lieu de *« et veut qu'à son retour »*.

Page 13 : mesure 12 de la musique : *si dièze* au lieu d'*ut dièze*.

Page 7 : l'air de Lambert est tiré du VIe Livre d'airs de différents auteurs à deux parties (Ballard, 1661, in-8°. B. Nat. Rés. Vm 7 284.)

Au moment où je publiais ces lignes dans le *Courrier Musical*, j'ignorais qu'une reprise d'*Andromède* avait eu lieu en février 1897, à l'Odéon. M. J. Tiersot avait écrit à cette occasion une partition qui suit très habilement les indications de Corneille, et dont le style est, par endroits, tout à fait semblable à celui des maîtres de la fin du XVIIe siècle. L'*Illustration* du 18 juin 1898 a donné une réduction de piano de cette reconstitution musicale.

J. E.



Impressions Artistiques
L.-Marcel FORTIN & Cie
6, Chaussée d'Antin, Paris



